

талкивает к поискам истины. Метафора – импульс, который не ставит себе познавательной задачи. Это ассоциативный, интуитивный языковой порыв, основанный на подсознательном ощущении сходства, родства явлений. Это средство вспомогательное, не самостоятельный мыслительный факт или целеполагающий акт. Метафора стимулирует процесс познания, но никогда не пытается дать окончательный ответа, она, как Мефистофель, – вечный искusstель.

Бытие метафоры в науке – вторично (это очень похоже на второй уровень смыслов), аутентичная ей реальность – художественная, как уже отмечалось. Метафора – это что-то ирреальное, иррациональное, прорыв к реальному бытию через бессознательное, это интуитивно ощущаемая скрытая суть явлений, противящаяся «укоренению» в какой-либо социальной – к тому же! – реальности. Это отлет за пределы бытия, дающий возможность взглянуть на него иначе. Метафора как бы взгляд на землю из Космоса. И поэтому любая попытка «впечатать» метафору в нашу действительность, превратить ее в орудие упорядочения, категоризации и моделирования любой социальности, вычленив из познавательного процесса и превратить в автономное орудие познания или методологию социальной науки вызывает внутреннее сопротивление. Да, социальная реальность репрезентируема метафорически, но не надо делать из этой репрезентации научных терминов. Там, где метафору пытаются сделать знанием, наука заканчивается. Метафора вечно балансирует на грани логос/гносис, не скатываясь ни к тому, ни к другому.

Хотелось бы отметить еще одну особенность метафоры. Метафора – не самостоятельное явление, а «определение», работающее на то понятие, слово («определяемое»), с которым она соплагается. Она существует не ради самой себя, а ради прояснения сути определяемого. Поэтому она не понятийна сама по себе, а «нанизывается» на «смыслы», которые уже заложены в «определяемом» слове (его идеологемы, социемы, мифологемы), даже если после этого симбиоза слово приобретает совершенно полярный смысл. Этим метафора лишь указывает на противоречие, уже имевшееся и до поры скрытое в языковом знаке (слове), но пока не осознанном. Если лишить метафору главного слова, то она распадется: в этом плане можно мысленно поэкспериментировать с такими метафорами, как, например, «(политика) – это игра», «(политика) – это (групповой) организм»... Метафора, как видим, вскрывает скрытые возможности, имеющиеся в самом понятии, показывая потенции, резервы слова (взгляд из Космоса).

Таким образом, с помощью метафоры можно прорваться через поверхностный слой смыслов к потаенной сути явлений, открыв их иные значения, другими словами, перешагнуть из Бытия к Инобытию. Каждая метафора эвристична, подобна открытию и прозрению.

Е.Г.Прилукова

## ПОЛИЯЗЫЧНОСТЬ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ОБРАЗОВ

Все, что нас окружает, в той или иной степени влияет на наше восприятие действительности и в конечном счете на наше самоощущение.

Мир, в котором живет человек, в значительной степени сконструирован средствами массовой информации.

© Е.Г.Прилукова, 1998

Всю информацию из внешней среды человек черпает пятью органами чувств. Между ними существует баланс, который устанавливается той культурной средой, в которую человек включен.

Благодаря языку человек открывает реальность. Всякий язык – средство коммуникации. Средства коммуникации не только открывают, но и создают реальность.

Реальность – не то, что она есть, а как она спроецирована и репрезентирована человеку средствами массовой коммуникации.

Общими для всех них является способность расширять естественные органы и органы чувств человека.

Новые технологические средства модифицируют человеческую психику.

Телевизионные изображения, показывающие мир, становятся в настоящее время в массовом общении системой, интерпретирующей даже слово: в учебных программах они разъясняют словесный текст; в публицистических – комментируют речь ведущего. Экранизация романа тоже есть интерпретация литературного источника. Изображения в этих случаях лишают словесный язык его функции основы и сами выполняют эту роль.

Говорящий образами создает высказывания, пользуясь некоторыми правилами (грамматикой), но словарь в этом языке как бы отсутствует. «Говорящий» может сделать компонентом высказывания любой предмет и любое, даже мимолетное, явление реальности, мгновенно фиксируя их камерой. Оттого лексика изобразительного языка кажется неисчерпаемой, как бы не имеющей логически постижимых связей между элементами.

Изображение вещи, которая знакома зрителям, освоена ими в жизненном опыте, не только показывает сам объект, но и означает все те ощущения, эмоции, представления, которые составляют содержание опыта.

Изображение является иконическим знаком, обладает сходством с предметом.

Изображение воспринимается на фоне определенной совокупности представлений, относящихся к воспроизводимому предмету, на фоне идеального образа.

Образы создаются при помощи теле(видео) камеры. Она фиксирует то, что перед ней находится. Фиксация это характеризуется большой точностью воспроизведения видимого.

Верность воспроизведения – не столько факт реальный, сколько создаваемый, предопределенный психологическими установками зрителей. Техника бесстрастна, поэтому зритель верит, что изображение, вышедшее из камеры, не будучи преломлено воображением, содержит в себе те же «чувственные даты», те же воздействующие моменты, что и фиксируемый предмет.

Камера воспроизводит большую часть воздействующих моментов, но не все, не в полном объеме.

Благодаря зрительской вере в точность фиксации запечатленный предмет ощущается как совершенная копия реального. При этом не обращается внимание на важнейший факт: воспроизводятся «чувственные даты» объекта, съемка вместе с тем решительно меняет его статус.

На запечатленный предмет при всем его сходстве с оригиналом, при всем наличии одинаковых «чувственных дат» не могут быть направлены те же действия, что и на объект реальный. Съемка выводит предмет из сферы жизнедеятельнос-

ти реальной, переносит его в иное, пятое измерение реальности<sup>1</sup>, из элемента кругозора делает элементом окружения. Представ перед зрителем как совокупность воздействующих моментов, предмет оказывается «общительным» феноменом – общающимся со мной, повернувшим ко мне свое «лицо», предлагающим себя моему пониманию, удивлению, восхищению. Действие фиксации как будто основано на убеждении, что предметы действительного мира, даже являясь составной частью нашего кругозора, обладают, помимо физических, еще одним свойством – коммуникативностью, способностью нечто выразить, сообщить, продемонстрировать. И ради этого свойства они фиксируются-преобразуются в феномен окружения.

Запечатленная вещь, будучи вырвана из своей природной среды, словно стремится войти в мой «психологический мир». Ее введение я совершаю, сопоставив ее с имеющимся у меня идеальным, умственным образом вещи. Сопоставление не означает, будто я «читаю» в изображении только то, что уже содержится в идеальном образе. Данное конкретное изображение может противоречить моим представлениям, может доказывать их несостоятельность, но, даже противореча, оно «беседует» со мной относительно моих знаний, как бы учитывает их, признает их в качестве темы общения. Изображение ведет со мной диалог о понятиях, которые я предложил, и для меня – зрителя – понятия эти словно заключены в предстоящей мне вещи, как бы растворены в видимой форме.

Съемка есть перевод предмета из мира реального в «мир психологический».

Образ «есть неразрывная цельность элементов материальной структуры»<sup>2</sup>. Собрание элементов в целостность – конкретное свойство человеческого воспитания: «человек стремится объединить даже случайно разбросанные дискретные точки. Издавна человек, рассматривая звездное небо, находил образы Большой Медведицы, Кассиопеи и т.д.»<sup>3</sup>, хотя на небесном своде видел лишь отдельные, беспорядочно разбросанные элементы. Формы образов обычно берутся из готового запаса: у человека существует специальная образная память.

Телевидение располагает большими возможностями строить образный смысл. Изображение информирует иначе, нежели слово.

Телевидение полиязычно, оно способно использовать языки всех искусств, не синтезируя их, но соединяя в сложном многоголосье, в котором за каждым из языков сохраняется возможность солировать.

Собственный язык телевидения – это, в сущности, коллаж, мозаика; но подобным же единством слова, музыки, лицедейства, танца являются и фольклорные, карнавалы, обрядовые и т.п. представления и действия. Телевидение возвращает нас к формам недифференцированного, синкретического бытия художественного выражения, но этот процесс конструктивен по существу, хотя бы уже потому, что открывает нетрадиционные для искусства возможности многообразного, многомерного изображения мира и моделирования его сложностей и контрастов.

Телевидение – это полет картины и образов. Несущественность слова для телевидения косвенно подтверждается тем, что нас не оскорбляет, когда вырази-

<sup>1</sup> Леонтьев А.Н. Избр. психол. произв. — М., 1983. — Т. 2. — С. 251—261.

<sup>2</sup> Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. — М., 1982. — С. 84.

<sup>3</sup> Там же. — С. 85.

тельные лица раскрывают свои чувства в бесконечно убогих словах. Существенное содержание раскрывается не в словах, а в образах.

Дьявольское искушение образностью, открывающее дорогу поглощению реальными образами, имеет различные предпосылки. Каждый образ предполагает некий соотносящийся с ним реальный объект и сам по себе воспроизводит нечто логически и хронологически ему предшествующее. В качестве симулякров образы вполне могут опережать реальность, переворачивая причинно-следственную связь между реальным фактом и его воспроизведением. Предвосхищение в репродукции реальности и значений. Образы сильнее всего обнаруживают дьявольскую природу как раз тогда, когда они кажутся наиболее правдивыми, наиболее истинными в отношении действительности. Технологические образы (фото, кино, телевидение) в подавляющем большинстве гораздо более «фигуративны» и «реалистичны», чем те, что рождались в предшествующие культурные эпохи<sup>4</sup>.

Образы только кажутся похожими на реальность, на предметы, события, лица. Ценность окружающих нас образов определяется с точки зрения их репрезентативности, способности передавать действительные факты и значения.

---

<sup>4</sup> Бодрийар Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10. С. 64.

Н.Н.Пересторонина

## **НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВАНИЯ ГНОСЕОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ В ИСТОРИИ ФИЛОСОФИИ**

Начиная с Нового времени, гносеологическая проблематика занимает едва ли не центральное место в структуре философского знания. Одним из существенных моментов этой гносеологии является так называемая трактовка истины, идущая от Аристотеля: истина как соответствие, совпадение представления с предметом. Происходит утверждение принципа универсальности, самоценности человеческого разума вне связи с абсолютными высшими ценностями. Ему следуют и Декарт, и Спиноза, и Лейбниц.

Но при этом для античной философии укорененность Блага, Добра в мире имела первоочередной смысл. Платон, например, на вершину мира идей ставил идею Блага. Но платоновский мир идей трансцендентен, он находится за пределами реальности. Точкой зрения Платона является всеобщее; поэтому идея выражает сущность больше как некое объективное благо. Здесь отсутствует начало живой субъективности как момента действительности. И в этом трагедия Платона. Прекрасный мир идей – мир Истины, Добра, Красоты за пределами, его можно только созерцать, а жить в нем позволительно только душам, очищенным от земных забот и страстей.

Это противоречие платонизма фиксирует и пытается разрешить Аристотель. Если Платон определяет Всеобщее как определенную внутри себя и тождественную самой себе идею, то Аристотель идет дальше. Для того, чтобы обладать действительностью, идея должна внутри себя обладать определенным соотношением моментов, понимаемым Аристотелем как деятельность. Это деятельное начало, которое одновременно имеет в себе цель и является